

---

## William-T. Jr Lhamon, Peaux blanches et masques noirs

Emmanuel Parent

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/1280>

DOI : 10.4000/gc.1280

ISSN : 2267-6759

### Éditeur

L'Harmattan

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2010

ISBN : 978-2-296-54657-8

ISSN : 1165-0354

### Référence électronique

Emmanuel Parent, « William-T. Jr Lhamon, Peaux blanches et masques noirs », *Géographie et cultures* [En ligne], 76 | 2010, mis en ligne le 20 mai 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gc/1280> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.1280>

---

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

---

# William-T. Jr Lhamon, Peaux blanches et masques noirs

Emmanuel Parent

---

## RÉFÉRENCE

William-T. Jr LHAMON, 2008 [1998], **Peaux blanches et masques noirs**, préface de Jacques Rancière (2008) [Trad. Sophie Renaut] Paris, Kargo/L'éclat, 384 p. [Première édition française 2004, sous le titre *Raising Cain. Représentations du blackface de Jim Crow à Michael Jackson.*]

2008

- 1 Après la publication en français du livre séminal de Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, les éditions Kargo ont de nouveau mis à la portée du lectorat français un ouvrage décisif pour le champ des *Race studies*. Dans *Peaux blanches et masques noirs*, l'historien William Lhamon revient sur les origines méconnues des *Minstrel shows*, cette forme de théâtre populaire américain née dans les années 1830, où des acteurs blancs grimés en Noirs mettent en scène la culture supposément authentique des Noirs des plantations. On peut lire cet ouvrage en complément d'une autre classique de l'histoire culturelle américaine paru récemment : *Culture d'en haut, culture d'en bas* de Lawrence Levine (La Découverte, 2010). Levine s'intéresse également aux cultures populaires du premier XIX<sup>e</sup> siècle américain et à la complexité sous-estimée des *Minstrel Shows*. Lus de concert, ces deux ouvrages nous rappellent que dans l'Amérique *ante bellum*, la question noire était débattue avec force sur l'espace public, avant que la chape de plomb de la ségrégation ne vienne faire disparaître pour plus d'un siècle les Noirs du contrat social américain. L'ouvrage de Lhamon s'intéresse donc à la genèse de ces spectacles dans les milieux ouvriers interethniques des grandes villes du Nord. Il montre en quoi ces divertissements populaires profondément métisses et insoumis ont durablement influencé les formes à venir de la culture populaire américaine, atlantique et bientôt mondiale.

- 2 Pour Lhamon, ces spectacles populaires tirent leur origine des échanges de « biens immatériels » entre Blancs et Noirs qui se déroulaient sur les espaces publics populaires des villes du Nord, où esclaves, Noirs libres, prolétaires et bourgeois blancs se croisaient quotidiennement. Lhamon excave ces cérémonies modernes, qui prirent notamment place sur le marché Sainte-Catherine à New York dans les années 1820, autour d'esclaves s'adonnant à « la danse des anguilles ». Voici la description qu'il donne de ce rituel profane, en tout début d'ouvrage :
- « Au tout début, probablement au XVIII<sup>e</sup> siècle, le fait de danser pour des anguilles au marché Sainte-Catherine posait la question de l'entrecroisement et de l'imbrication [...]. Blancs et Noirs, fascinés, se rassemblaient et payaient pour regarder et copier ce style de spectacle. Ils appréciaient ces marques singulières de grâce et désiraient se les approprier, ajouter à leur propre identité cette couche de prestige noir, jusqu'à les assimiler. Aujourd'hui, tout le monde peut voir que les cultures du monde atlantique sont pour une bonne part des rencontres et des mélanges qui résultent du pouvoir de fascination comparable à celui qui régnait au marché Sainte-Catherine. Spectacle éclectique, la danse pour les anguilles a servi de modèle à d'autres spectacles du monde atlantique » (p. 19-20).
- 3 Ces spectacles informels ont inspiré les premiers comédiens *blackface*, comme Thomas Rice, qui ont formalisé ces gestes sur les planches des théâtres populaires new-yorkais pendant les années 1830, en se maquillant le visage et les mains au bouchon brûlé ou à la graisse. À partir de 1843, et des numéros de Dan Emmet avec ses *Virginia Minstrels*, les *Minstrel shows* se stabilisent dans une forme qui nous a été transmise, avec ses personnages caractéristiques comme Jim Crow, ses banjos et osselets, ses blagues noires et ses numéros dansés relativement codifiés. Ces codes perdureront jusqu'aux années 1930, et fourniront notamment la matière au premier film parlant de l'histoire du cinéma<sup>1</sup> (*Le Chanteur de jazz*, 1927). Pour Lhamon : « Le cycle de *lore*<sup>2</sup> *blackface* est certainement l'un des premiers phénomènes de transformation du *folk* en *pop* commercial. Il inaugure les caractéristiques de la saturation médiatique qui distingue le monde atlantique développé et surdéveloppé des sociétés traditionnelles paysannes » (p. 124). Avant l'invention des moyens de reproductibilité technique, les spectacles de vaudevilles, par la fulgurance de leur succès des deux côtés de l'Atlantique, sont bien les premiers divertissements populaires qui soient sortis de l'ère moderne, manifestant la transformation d'une culture *folk* et traditionnelle en une culture populaire et moderne. C'est d'ailleurs là tout l'intérêt du concept de *lore*, utilisé par Lhamon pour circonscrire cette matrice de savoir-faire, de traditions et de pratiques qui n'est pas l'apanage d'une communauté stable et enracinée dans un lieu (un *folk*), mais se prête au contraire à toutes les circulations, réappropriations et mésusages, par-delà les frontières de race, de classe ou de régions.
- 4 Pourquoi ces spectacles étaient-ils, précisément, si populaires ? L'interprétation commune pour expliquer leur succès est de dire qu'ils flattaient les penchants racistes du *lumpenprolétariat* blanc, lequel se méfiait de la concurrence de la main-d'œuvre noire libre. Jim Crow, ce personnage autour duquel vont se cristalliser ces spectacles, est devenu l'emblème de la ségrégation et du racisme aux États-Unis : « *Jim Crow you got rhythm !* ». La thèse de Lhamon est de renverser complètement cette interprétation. Si Jim Crow est devenu un symbole univoque de racisme, c'est qu'il a été récupéré par la classe dominante qui ne supportait pas ce qu'il représentait : l'alliance culturelle des sous-prolétariats blanc et noir, c'est-à-dire le spectre de la « *miscegenation* », du métissage culturel. Lhamon, archives à l'appui, relève de nombreuses chansons issues des spectacles de *minstrel* où la classe dominante se trouve en vérité fustigée – y

compris les abolitionnistes de la Nouvelle-Angleterre, ces riches bostoniens bien-pensants, d'où le malentendu parfois. Le Noir qui est sur scène n'y apparaît pas comme un pauvre esclave dominé et ridicule, mais plutôt comme un Noir fugitif qui se joue de ses maîtres. En effet, il importe de rappeler que : « Malgré un malentendu courant, les personnages du *blackface* dans le théâtre n'étaient pas des esclaves des plantations. On ne dira jamais assez que ces personnages étaient libres » (p. 202) Et de citer une chanson de Dan Emmett, se référant à « *l'underground railroad* », la célèbre institution de l'émancipation noire :

« I'll sail de world clar roun an roun, »  
*Je naviguerai autour du monde,*  
 All by de railroad under groun.  
 « Par le train souterrain. »

- 5 L'errance de ces fugitifs représentée sur scène permettait au public ouvrier, blanc comme noir d'ailleurs, de contempler une « identité lisible et de la brandir contre ceux qui essayaient de l'étouffer, de la contrôler et de refuser son indépendance » (p. 195). Ces publics parvenaient ainsi à créer leur propre style à partir des gestes qu'ils observaient sur scène et qu'ils se réappropriaient. Des prolétaires, le plus souvent issus de l'immigration (catholiques irlandais, français ou italiens, juifs russes ou polonais, marins, criminels, esclaves en fuite ou affranchis...) et par conséquent eux aussi marginalisés en tant que minorité, pouvaient ainsi s'identifier avec cette culture des bas-fonds mise en scène par les comédiens en *blackface*.
- 6 Pourtant, il serait tout aussi naïf de croire que les *minstrel shows* aient été parfaitement antiracistes. C'est précisément les interprétations univoques de la culture qui ont étouffé le potentiel de résistance et d'émancipation de ces spectacles vulgaires. Le masque de graisse noire utilisé par les acteurs était bel et bien plurivoque. C'est l'essence même du masque que de l'être. La caricature et l'humiliation des Noirs, que le masque de Jim Crow portait en lui, pouvaient donc être mobilisées si le contexte l'exigeait (une assistance ouvertement raciste d'une ville du Sud, par exemple, car ces spectacles circulaient dans tout le pays). Lhamon explique, lui, qu'il n'est « pas surpris de trouver que la culture est corrompue et contradictoire. Le ménestrel est souvent raciste mais, avec le temps, il tend à se complexifier et se codifier » (p. 26). Cette origine mêlée est prête à ressortir à tout moment. En effet, elle est armée pour cela : elle est codée, ambivalente et son onde de choc va se répercuter tout au long de l'histoire culturelle américaine.
- 7 Aussi, un siècle après les premiers danseurs de Catherine Street Market, le masque qu'utilisent les jazzmen de l'entre-deux-guerres ressort d'une convention dont Lhamon a retracé la généalogie :
 

« Au moment où le spectacle *blackface* affiche des maniérismes attestant de sa maturité historique, comme les regards obliques de Topsy ou les gros yeux ronds de Louis Armstrong, ces gestes constamment repris avaient déjà une longue histoire. Ils paraissaient avoir dépassé le stade du stéréotype. Les esclaves roulaient des yeux en signe de défiance et de négation. C'est ainsi que Noirs et Blancs interprétaient ce geste au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle » (p. 217).
- 8 Par-delà la frontière raciale, pourtant bien présente, Noirs et Blancs ont ainsi forgé des outils communs pour décrire le monde nouveau qu'ils étaient en train de construire. Deux siècles plus tard, nous avons hérité des œuvres d'art qu'ils ont créées, sans que nous soient toujours légués les codes permettant d'en comprendre les nuances infinies

d'interprétation. William Lhamon tente de reconstruire ces liens brisés, afin de nous restituer une partie de la complexité fragile des cultures populaires.

---

## NOTES

1. Lhamon les retrouve jusque dans la gestuelle hip hop de MC Hammer au début des années 1990, en passant par celle de Elvis Presley et de Michael Jackson, pour situer quelques jalons connus de tous.
  2. *Lore* est un mot anglais, à la racine du mot "folklore". C'est le savoir, la tradition commune, mais qui, dans le sens que lui donne Lhamon, n'est plus lié à un *folk*, à un peuple en particulier ni un terroir donné.
- 

## AUTEURS

EMMANUEL PARENT

LAHIC/EHESS